# Transparencia del flamenco o el cante detenido

Tengo delante el libro de Luis Rosales *Esa angustia llamada Andalucía.*[1] Lo he leído varias veces, abriéndolo por una página u otra, con el desorden de una actitud confiada. El libro de don Luis es un paisaje. Lo podemos ver en su totalidad, como una sinfonía armónica; lo podemos ver por trozos, por detalles, aislando aspectos parciales que son, por sí mismos, algo propio y diferenciado. Yo me siento feliz en este mar, chapoteando de un lado para otro, dejándome llevar por la ola de vida que siempre arrastra su palabra, esa palabra confortable y honda —jonda— del amigo. Porque a veces leemos y nos ponemos en guardia inmediatamente, a la defensiva de un texto que quizá no tenga la línea correcta que nos lleve a mantener una mínima posibilidad de acceso en el sentir de la comunicación. Algo falla. Se establece, en esa situación, un inesperado y no deseado cortocircuito que impide la fluidez, la unión de dos manos —autor, lector— que, al menos para mí, es la razón de ser de la escritura. No me ocurre esto con el libro de Luis Rosales, sino todo lo contrario, porque, entre otras cosas, me identifico con su mundo, o mejor, me identifico en su mundo, en el sentimiento que él transmite. Y algo, también, significativo: no estoy solo cuando escucho su voz.

Yo siempre he dicho, y he escrito, que el flamenco no es una ciencia, sino una experiencia. Ahora bien, si se da el caso de ofrecer un contexto para su investigación, éste ha de ser objetivo y riguroso. El origen, no por oscuro menos manipulado, del flamenco, siempre ha sido —y lo es en la actualidad— un tema persistentemente tratado, aunque nunca resuelto. Cualquier teoría, desde las más peregrinas hasta las más razonables en apariencia, han servido para ensayar unas propuestas que, tarde o temprano, fueron cayendo por su propio peso, no sin dejar en el transcurso del tiempo múltiples confusiones y un sin fin de malentendidos que, por desgracia, han permanecido como ciertos para asentar las bases de posteriores estudios. Esta especie de irresponsabilidad científica puede tener su origen en la desatención por parte de verdaderos especialistas (profesionales de la música, lingüistas, historiadores, sociólogos y antropólogos) hacia el arte flamenco, quedando su tratamiento a merced de la limitada capacidad de un grupo de aficionados, sin apoyo cultural suficiente y con ausencia absoluta de criterios sustentados en sistemas de análisis objetivos. Esto es grave y lo hemos padecido —lo estamos padeciendo— como una ceremonia del desconcierto, donde, con una ligereza rayana en la temeridad, cualquiera puede imponer su hipótesis sobre el origen del flamenco: una zoología de teorizantes que se autodenominan flamencólogos —¡qué palabra!—

[1] *Luis Rosales,* Esa angustia llamada Andalucía, *Ed. Cinterco, Col. Telethusa, Madrid, 1988.*

y que constituyen una verdadera plaga con dudosas aportaciones válidas, pero, eso sí, con muy ciertas contradicciones y errores compartidos. No dudo de la buena voluntad de esas personas, pero, a veces, la ignorancia no justifica el descaro. Respeto y admiro la intuición, aunque en un caso como éste, es necesario la escrupulosidad de la ciencia.

Y ésta es una de las razones por las que me siento atraído hacia el libro de Rosales. Todo un académico de prestigio, que sinceramente y echando por delante el capote de una actitud honesta, dice que «teorizar sobre el cante jondo es un despropósito...» Confiesa que no es un técnico, «ni un investigador, ni un flamencólogo, ¡qué más quisiera yo!, sino un aficionado, si se quiere, un devoto». A partir de aquí es donde *Esa angustia llamada Andalucía* adquiere su verdadera dimensión, cuando al dejar de lado el terreno de las elucubraciones intelectuales, se adentra en el difícil ámbito de la indagación interna: el flamenco como elemento vital, el flamenco expuesto y reflejado en el sentimiento propio. Al describir lo que ocurre en un cuarto cerrado donde se está produciendo el nacimiento de la situación flamenca, disecciona el aire que se respira y hace un análisis de lo impalpable, de lo que no se ve, pero está; de lo que no se oye, pero se siente con más intensidad desde el fondo del corazón. Se pueden narrar unos hechos determinándolos, concretándolos en su estructura aparente, pero al poner en funcionamiento otros factores, u otras áreas, de observación, relacionados con la medida de un nivel distinto a los de los mecanismos de la inercia, se patentiza la verdadera naturaleza de las cosas y, en este sentido, Luis Rosales descubre e ilumina todo un contexto que es evidentísimo, una vez que se ha producido el hallazgo. Es como quien hace notar el susurro del aire, el paso de una sombra, el ritmo de una mirada.

En esta visión existencial del flamenco, noto, con una precisión donde el asombro no es ajeno, la realidad —la otra realidad— que produce los impactos, con sus peculiares fluctuaciones, de una forma expresiva que ya no se oculta. El flamenco, desde que se inicia hasta que llega a su culminación, plantea un proceso anímico donde van implícitos innumerables factores, y Luis Rosales, al llevarme de la mano por esos vericuetos, me traslada al terreno de lo percibido. Él es granadino y en Granada siempre está presente el agua, aunque no se vea. Es el agua del pozo, retumbando su eco hasta el brocal; es la de los manantiales subterráneos, dejando su música prendida por las estancias, o la de la Alhambra, cuando, en el silencio de la madrugada, al saltar por los escalones de mármol, habla. Por eso Luis Rosales descubre la razón del grito, la copla sin palabras, el ronquido ancestral del hombre frente a su soledad. Antes de comenzar su canto, «ayea» buscándose los centros. No existe nadie en el mundo. Es la expresión pura, primitiva, sin condicionamientos. Quisiera recordar esta letra:

Fui piedra y perdí mi centro,
y me arrojaron al mar,
y al cabo de mucho tiempo
mi centro volví a encontrar.

«Sólo puede entenderse una cosa participando en ella», y don Luis me invita, o nos invita, a la gran fiesta en la que él es el traductor de símbolos, el iluminador de las noches oscuras de la soleá, el que encuentra sonidos cuando la guitarra calla, el que tiene capacidad —siempre se salva— para ir hasta lo más hondo del misterio de la siguiriya, el que adivina el gesto en el aire de una mano que dibuja la bulería, el que

interpreta el sueño de aquel que canta con los ojos cerrados. No haya nada vacío, nada inútil: todo tiene un significado redondo en este paisaje de vientos.

Investido del fulgor que ilumina su memoria, por las páginas del libro de Luis Rosales pasan Machado y Pericón de Cádiz, Federico García Lorca, Silverio, Juan Belmonte, Tenazas, Pastora, Talegas, Aurelio Sellés, La Piriñaca, José el Yegüerizo, Encarnación... Pero no es éste un libro de personajes, no es un anecdotario supeditado al recuerdo. Quizá sean unos textos sin tiempo, o marcados por la profundidad del corazón, donde no cabe el olvido. Por eso, sólo su voz puede contarlo. Así que decido ir hasta él, y en el camino me va resonando el inicio del libro de don Luis, testigo excepcional del flamenco: «Al sentarme a escribir en este instante siento un remusguillo de temor que me desazona...»

Cuando entro en su casa —pleno centro de Argüelles— un silencio vivo envuelve los objetos, muebles y cuadros. Hay un tiempo sostenido, un leve rumor que me recuerda las ilustraciones que en su día hiciera José Caballero para *La Casa Encendida:* el dibujo-carta de Joan Miró, la colección de paisajes de Benjamín Palencia, el magnífico San Miguel Arcángel —«tiene un movimiento de bailarina»—, la lámpara barroca, los libros, la fotografía —ya añeja y virada en sepia por el tiempo— de García Lorca; otra fotografía de sus padres, y más libros y otros cuadros.

Nos sentamos en el tresillo de caoba, al fondo de la sala, sostenidos por la débil luz de un Madrid lluvioso que aquí, en casa de Rosales, apenas se percibe, porque el tiempo ha cambiado. Hay como otro ritmo, como un hálito que se desliga de lo que pudiera ocurrir fuera.

—¿Corresponde el título al espíritu general del libro?

—Claro, el flamenco nos comunica muchas cosas, pero ante todo, y sobre todo, lo que nos comunica es esa vibración angustiada, esa angustia llamada Andalucía. Ya recuerdas aquellos versos de Federico, que decían: «San Gabriel, / aquí me tienes / con tres clavos de alegría...» Pues bien, el cante flamenco siempre está atado con tres clavos de alegría.

«Durante toda mi niñez me han dormido cantando». Don Luis habla entonces como meciéndose, como susurrando, trasladándose a una época y unos personajes lejanos.

—El cortijo se llamaba Periate, que después compró a mi padre Juan Belmonte. Joseíco era el yegüerizo de la finca, un hombre muy forzudo, tan forzudo que, cuando se atascaba el carro, se uncía con los bueyes y el carro salía.

Encarnación era lo que yo he llamado en tantas ocasiones la viuda del vino, porque el marido bebe y se pasa el tiempo en la taberna. Y eso la hace viuda. Y el quehacer de los hijos la hace huérfana. Encarnación era la costurera de casa, y yo la recuerdo siempre cosiendo junto a mi madre. Hablando y cosiendo. Cuando yo era pequeño, Encarnación me contaba cuentos o consejas, porque quizá sea mejor llamarlos por este otro nombre. Y cantaba. Joseíco nos llevaba al colegio; íbamos conducidos por sus grandes manos... Yo he sentido desde pequeño el tirón de Andalucía a través de los cuentos y los cantos de Joseíco y de Encarnación.

«La guitarra suena como naciendo». Quizá para aliviarse, romper el fuego y disponer el ánimo, don Luis, como en las buenas reuniones flamencas, abre su libro hacien-

do sonar la guitarra en versos precisos y profundos, o jondos, como a él le gusta decir: «La guitarra suena, / la guitarra habla, / cuando no tengas nada en la vida, / oye la guitarra».

—Conocemos el flamenco como espectáculo, es decir, a través de los cafés cantantes. Antes no existía en muchos cantes el acompañamiento de guitarra ni, como es natural, el taconeo de las bailarinas para acompañarlo.

La guitarra tiene un acento impresionista. Cuando digo impresionista, quiero decir que nos da la impresión de ser «tocada», porque la guitarra suena como naciendo; nace en cada momento, nace con arreglo a la manualidad del tocaor. Y nace entonces. No tiene la nota hecha: hay que hacerla difícilmente. Por eso, en una guitarra, una misma nota no siempre suena igual.

Entre el cante, el baile y la guitarra, han hecho lo más esencial, para mí, del cante jondo: la voz del cantaor, que está construida sobre su conjunción con la guitarra y el taconeo. Es una voz bailada por dentro, bailada como baila una llama. Esa voz es inevitable.

—Usted habla del sentido de la liberación en el flamenco: ¿por medio de la música, la letra, la propia expresión flamenca implica liberación por sí misma?

—Yo no creo que las letras en el flamenco tengan más importancia que la que tienen. El flamenco, tal como lo conocemos hoy en día, es consustancial con la guitarra, la poesía y la música. Y esa conjunción, ese abrazo entre la música y la letra, es lo que hace, efectivamente, al flamenco.

Recuerdo que tenía una gran amistad con una señora música de procedencia alemana, y me decía: «Yo no puedo comprender..., siempre están dando la misma nota...», y, claro, una misma nota que se repite nos produce la impresión de un encantamiento y ese encantamiento que tiene el cante —ni la letra ni la música: el cante— es lo que nos libera. Y eso es lo que le decimos siempre a una mujer cuando tiene una pena: llora, ¡llórala!, y cuando la llores, se te irá acabando. Lo mismo ocurre con el cante.

«El cante es un misterio y al misterio sólo podemos acercarnos con respeto». Le recuerdo esta frase de su libro y permanece en silencio largo rato. Su mirada —ojos claros de visionario— ha recorrido la habitación para quedar luego suspendida en un punto ilocalizable, tremendamente lejano y, al mismo tiempo, próximo y familiar. Ha cambiado la luz de la sala.

—Lo importante del misterio es llegar a comprenderlo. El misterio es lo más claro que tenemos ante los ojos. Todo lo que es, todo lo que vive, está siempre circundado por un ambiente fluido, por un ambiente natural que es el misterio, ese misterio en el cual avanzamos, y seguimos avanzando, para nunca llegar hasta el final. Lo propio del misterio es, justamente, su inmediatez.

Si yo te digo ahora un verso: «... el mar llora diciendo el nombre de todos sus ahogados...» Esto no se comprende, porque es un verso profundo y misterioso, pero la sensación que tienes al oírlo es inmediata, es evidente, se te eriza el vello al saber que el mar recuerda el nombre de todos sus ahogados. Nada es, pues, tan evidente y tan claro, y tan sin poder llegar al acabamiento. Es lo que yo diría del misterio.

En el cante, como en todo misterio artístico, avanzamos pero sin abarcarlo, sin terminarlo. Al andaluz le han dormido cantándole. También a otros muchos, pero las nanas andaluzas son distintas. Federico tenía una conferencia preciosa sobre las nanas, que tú recordarás, seguramente. Ése es un llanto que te ha mecido la cuna, un llanto que te ha movido la vida y que llevaremos con nosotros a nuestra tumba.

—Pero que tarde mucho en llegar, don Luis...

—Hombre, lo más posible, pero, como decía Unamuno, el andaluz tiene el cante como destino, y ése es el destino que se encierra entre el nacimiento, la vida y la muerte.

—Usted dice en su libro que «el cante jondo no es solamente un arte: es ante todo, y sobre todo, un medio de expresión, no solamente emocional, sino existencial». ¿Hasta dónde puede llegar esa ligazón, esa relación entre la vivencia y la expresión artística, en el caso del flamenco?

—Eso es lo que se llama en filosofía moderna una existencia, es decir, un medio para comunicar aquello que es imposible expresarlo de otro modo, como una metáfora, como cuando escribe Rubén Darío: «... por eso, ser sincero es ser potente; de desnuda que está, brilla la estrella». Yo pongo siempre un ejemplo, el de los viejos, que cantan ya sin voz. Es lo que llamo el modelado del vacío de la nota. Pero cantan. De modo que el cante no depende tanto de la voz del cantaor, aunque claro, ahí están Manuel Torre o la Niña de los Peines, que ha sido la gran voz, la gran intérprete y el último creador que ha tenido el flamenco. Lo que poseen los viejos es lo que expresa tan bien la Piriñaca: «Cuando canto por seguiriyas, me sabe la boca a sangre». También esto lo podemos relacionar con una fiesta flamenca, que no se puede hacer más que entre los cabales. Si se rompe esa cabalidad, se estropea la fiesta. Esto quiere decir algo, quiere decir que hay, efectivamente, un ensamblaje entre el cantaor y el público.

Federico García Lorca está ahí. Sigue ahí. Emana armonía y tranquilidad. Posiblemente sea una de sus últimas fotografías: sentado, envuelto en un batín para andar por casa, tiene como fondo una pared blanca, quizá de un patio. Su mirada es limpia y confiada.

—Federico poseía un conocimiento del cante como es muy difícil que se haya vuelto a tener. Porque todos nos acercamos al cante desde una faceta; como devotos, como poetas, como andaluces..., pero él, además de todo eso, se acercaba al cante como músico. Esa unión —entre el músico que Federico era, y el poeta, que Federico también era— no creo que se haya vuelto a dar. De modo que el conocimiento que él tenía, era un conocimiento no sólo de la letra y la cabalidad del cante, sino, además, un conocimiento musical profundo.

Es curioso que, como todos sabéis, ha existido siempre una desconexión entre los aficionados poetas y los músicos. Es algo ancestral. Bueno, pues en él, por primera y última vez, se dio el caso de un gran poeta y un gran músico.

El día del Corpus del año 1922 se celebra en la granadina plaza de los Aljibes el Concurso Nacional de Cante Jondo, fruto de una charla que meses antes habían mantenido Miguel Cerón y Manuel de Falla, paseando por los jardines del Generalife, sobre la decadencia y posible desaparición del verdadero flamenco ante la avalancha de

fandanguilleros y el operismo de moda. A esta convocatoria se sumaron artistas e intelectuales de toda España: Santiago Rusiñol, Ignacio Zuloaga, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Óscar Esplá, Pérez de Ayala y Federico García Lorca, quien con todo su entusiasmo —tenía veinticuatro años— colaboró muy activamente en la organización y promoción del singular acontecimiento. En el jurado, presidido por don Antonio Chacón, figuraba Andrés Segovia, y entre los invitados de honor, Juana la Macarrona, la Niña de los Peines y Manuel Torre.

—El Concurso de Cante Jondo del año 1922, animado fundamentalmente por Federico, acabó, entre otras cosas, con la incomprensión del mundo intelectual hacia el flamenco. Y no vamos a citar los nombres... perversos [risas], desde los cuales venía el ataque, pero a través de aquel nacimiento del cante jondo y las figuras, nada menos, de Falla, García Lorca y Andrés Segovia, apareció no sólo lo que había sido el flamenco hasta entonces, sino la revelación de algo en donde radicaba la misma entraña de Andalucía y que, al mismo tiempo, encarnaba lo más originario del hombre.

—¿Siempre estuvo presente el flamenco en García Lorca, o como él dijo, quizá como consecuenica de ciertas circunstancias, tanto el flamenco como los gitanos eran sólo un tema literario? ¿Temía el encasillamiento?

—A Federico le molestaba que la popularidad suya como poeta hubiera llegado al máximo, tanto en España como en América, a través del *Romancero Gitano*. Tal es así, que él, que siempre pensó escribir otro *Romancero Gitano*, no lo hizo y abandonó el proyecto, porque de ninguna manera quería que lo encasillaran. En ese sentido, y es verdad, los gitanos para él eran un tema, como los negros o los pobres, es decir, un tema de los desvalidos. Pero una cosa es ésa y otra el flamenco, que no es desvalido, ni mucho menos. Es todopoderoso [risas]. Ten en cuenta que entonces era el momento de brillantez de Chacón, un payo, y de don Antonio Chacón, el único que había con el don en los carteles.

Es muy difícil definir bajo una sola coordenada a un poeta tan grande como Federico que es la voz más trágica, el cantor más trágico del surrealismo español. ¿Qué tiene que ver ese gran libro, *Poeta en Nueva York* —que él no lo llamaba así al final de su vida; le gustaba llamarlo «Introducción a la Muerte», que es el título de la sexta parte—, qué tiene que ver, digo, con el cante jondo? Bueno, pues esa dimensión trágica del surrealismo y esa dimensión angustiada de Andalucía, por algún lado se juntan, pero al mismo tiempo se diferencian para dar paso a lo vernáculo y lo universal.

Yo recuerdo ahora —porque tú sabes que él tenía una gran amistad con Ignacio Sánchez Mejías, el cual estaba, podemos decir, incardinado por todas partes con el flamenco—, que a «Pino Montano», la finca de Ignacio, iba muchas veces a cantar la Niña de los Peines. En esas reuniones, que eran frecuentes, estaba Federico, pero que yo sepa —y él cantaba mucho— nunca se atrevió con el flamenco. Sí puedo decir que a mí me transmitió la afición por la canción popular española, que tan bien interpretaba, y de la que era un experto. Sin embargo, fue un gran aficionado al flamenco como lo demuestra su libro sobre el cante jondo, que es un libro primerizo, pero lleno de adivinaciones.

*Esa angustia llamada Andalucía* es un libro susurrado, sugerido, jamás impuesto. Se acerca al flamenco con el respeto de quien camina hacia sí mismo, hacia el misterio

de su propio corazón. Son las impresiones de quien llama a las puertas de una música, pero desde dentro, como un regalo escondido.

—Es uno de los libros míos que más me gustan. No sé por qué. Está escrito con un pulso distinto, con un pulso poético en todos sus capítulos.

—Quizás es que haya vuelto a escribir un libro de amor y, como al amor, le pase lo que algunas coplas flamencas, que están vivas. Hay una frase suya en ese sentido: «Las coplas siempre se transforman, como si estuvieran en estado naciente...»

—Claro, un cantaor puede cantar seguiriyas, pero nunca las canta igual. No se puede cantar igual porque el cante tiene algo que le impide llegar a su propia plenitud; está siempre por encima del cantaor y de los diferentes estilos. El cante tiene, como el amor, algo que satisface y al mismo tiempo, no puede satisfacer, no puede llegar a su culminación. Siempre queda sitio en el corazón para una nueva angustia.

En el sistema de comunicación entre personas, nadie sale de su soledad sino para hablar con otro que permanece también en su soledad, de modo que es un entendimiento entre dos soledades distintas, lo que yo llamo la desvalidez del ser humano, y de ahí nace la funcionalidad de la poesía y del cante, como es la saeta o cante invocativo: la llamada a alguien que nos pueda escuchar. El cante se enlaza con la última dirección del lenguaje humano.

**José María Velázquez-Gaztelu**

# Inteligencia y corazón unidos*

El presente volumen incluye diecisiete ensayos cortos que fueron publicados en revistas de España y América entre los años 1933 y 1944. De estos textos comenta su autora: «Aparecen aquí, en su germinación, esas dos formas de razón —la mediadora y la poética— que han guiado todo mi filosofar».

Con sus ochenta años cumplidos, María Zambrano afirma «haber pasado toda mi vida en esa fidelidad a lo esencial de la actitud filosófica, es decir, de la ética del pensamiento mismo, de esa ética cuya pureza diamantina encontramos en la *Ética* de Spinoza y en el adentramiento singular, único, de Plotino». Pero también explica, con la

* *María Zambrano*, Hacia un saber sobre el alma, *Alianza Tres, Alianza Editorial, Madrid, 1987.*